Rodolfo R. Moreno M. ©2024 Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

Periodo compuesto en la *Sonata en Do mayor*, Op. 15B, para guitarra de Fernando Sor

M.A. Rodolfo Raphael Moreno Martínez

Introducción.

Es evidente y de todos sabido que el análisis musical tiene un impacto beneficioso en la actividad práctica del ejecutante. El análisis musical nos ayuda principalmente a percibir mejor la obra –mejora nuestra escucha y comprensión "auditiva"– y nos permite llegar al "contenido verdadero" de la obra.[1] En particular, el análisis formal ayuda a nuestra comprensión de la estructura de la pieza, es decir la manera jerárquica en la que los diversos lapsos discretos y perseptivamente significativos de tiempo que forman la pieza están organizados,[2] y facilita, consecuentemente, la memorización de la misma, pues 1) al hacer evidentes las estructuras jerárquicamente más importantes, éstas se convierten en nuestra mente en referencias con respecto al resto de las estructuras –sean éstas repeticiones o variaciones de las estructuras referentes, o sean material nuevo– y 2) hace reconocible la sintáxis existente entre las dichas estructuras.

Breve biografía.

El renombrado Fernando Sor fue un compositor y guitarrista catalán,. Por los registros de la Catedral de Barcelona, sabemos que fue bautizado allí el 14 de febrero de 1778 como Joseph Fernando Macari Sors.[3] Nació en el seno de una familia burguesa bien relacionada, lo que le permitió hacerse de una formación musical; sabemos que su padre, Joan Sors –escribano, comerciante y oficial de la superintendencia de caminos–, tenía alguna formación musical, cantaba y tocaba la guitarra, además de ser aficionado a la ópera italiana y que su madre tocaba algún instrumento. Con la guía de sus padres, aprendió desde lo cinco años a cantar arias de óperas italianas y a tocar la guitarra de su padre; además, tomó clases de violín con algún violinista.[4] Hasta que el director de la orquesta de la Catedral de Barcelona lo escuchó tocar, fue que Sor empezó, con éste, sus primeras clases formales de música.[5]

Después de la muerte de su padre, siendo un niño, siguió su formación en el monasterio de Montserrat, donde formó parte del coro y recibió una formación musical sólida.[6] Ya en su bien entrada juventud, dejó Montserrat, para enlistarse en la milicia y luchar contra la ocupación francesa y al año siguiente ingresó en la Real Academia Militar de Matemáticas de Barcelona, donde pasó cuatro años (seguramente entre 1796 y 1800), sin que ello significara dejar la música, pues durante este tiempo compuso música para la guitarra y la ópera *Il Telemaco nell'Isola di*

1 Kofi Agawu, "How We Got Out of Analysis, and How to Get Back In Again", *Music Analysis*, Vol. 23, No. 2/3 (Jul-Oct, 2004), pp. 267-286.

2 William E. Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* (New York / Oxford: Oxford University Press, 1998).

3 *Registro de la Catedral de Barcelona*, Bautismos de 1776 a 1780, f. 111, citado en Brian Jeffery, *Fernando Sor: Composer and Guitarist* (London: Tecla Editions, 1977, 1979), Chapter 1 "Spain 1778-1813", p. 11. Con respecto a la ortografía del apellido *Sors*, Brian Jeffery nos dice <No hay duda de que "Sors" era y es la forma catalana más común… En España, fuera de Cataluña, parece que las formas "Sors" y "Sor" eran utilizadas indistintamente… Fuera de España, el compositor mismo usaba únicamente la forma "Sor" y firmaba de tal manera.> *Ibid.*, p. 13, mi traducción; Jiménez Arnáiz sostiene que <J. M. Mangado ha establecido, de manera exhaustiva y documentada, que la forma correcta, de origen francés, es "Sor">. Miguel Ángel Jiménez Arnáiz, "José Fernando Macario Sor Montadas", *Real Academia de la Historia*, *Diccionario Biográfico electrónico* (https://dbe.rah.es/biografias/8386/jose-fernando-macario-sor-montadas), consultado 31/03/24.

4 Brian Jeffery, *op. cit.*; Miguel Ángel Jiménez Arnáiz, *op. cit.*

5 Brian Jeffery, *op. cit.*

6 *Ibid.*, pp. 14-15.

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

Calipso (*Telémaco en la isla de Calipso*), la cual fue estrenada en Barcelona en 1797 y resultó ser todo un éxito.[7]

Durante este mismo tiempo, tuvo la oportunidad de escuchar las composiciones para guitarra de Federico Moretti, la cual le dejó una profunda huella por <el modo en que era tratada la guitarra como instrumento capaz de exponer una polifonía clara. Sor toma para sí los nuevos procedimientos. En 1799 se estrenó la tonadilla *Las preguntas de la Morante* atribuida a Sor que entonces ya se presenta en la sociedad barcelonesa como sobresaliente intérprete de guitarra>.[8]

En los siguientes años, su vida se desarrolló entre Madrid y Barcelona, donde compuso y estrenó numerosas óperas, composiciones para guitarra sola, obras de caracter sinfónico y de cámara, y canciones con acompañamiento de guitarra.[9]

A partir de 1808, con la entrada de las tropas de Napoleón a España, Sor establece relación con músicos franceses, pero después del levantamiento del "Dos de Mayo" se enfoca en componer música y canciones patrióticas contra los franceses; su canción *Venid, vencedores* es entonada en Madrid el 31 de julio de 1808 al entrar trinfante el ejército español. Con la nueva caída de Madrid ante las tropas francesa en diciembre del mismo año, Sor viaja a Andalucía y se integra al regimiento Voluntarios Cordobeses, con el que va a participar durante varios años en las acciones militares en La Mancha.[10]

En 1809, se estrena en la catedral de Málaga su motete *O salutaris hostia*. Posteriormente, con la entrada de los franceses a Andalucía y la ocupación total de España por éstos, Sor jura, junto con otros muchos, lealtad al Rey José Napoleón y es nombrado comisario político en la ciudad de Jerez. En 1812 es evacuado a Valencia junto con las demás autoridades francesas y al año siguiente marcha en retirada a Francia junto con todo el ejército francés. Desde entonces, Sor vivirá fuera de España el resto de su vida.[11]

Vive en París, donde nace su hija Carolina y entabla amistad con Ignaz Pleyel; después de no lograr obtener un puesto en la Capilla Real de Luis XVIII, se traslada a Londres en 1815, donde residirá hasta 1823. En Londres se convierte en un aclamado guitarrista, compositor y maestro de canto; desarrolla una intensa actividad concertista, compone y estrena numerosas óperas, obras para guitarra y canciones con acompañamiento de piano al estilo italiano. Fue admitido como asociado en la *Philarmonic Society* y como miembro honorario en la *Royal Academy of Music*. A partir de 1821 comienza a abordar la composición de música para ballet; después de algunas obras para este género, logra un éxto internacional rotundo con su ballet *Cendrillon.*[12]

El éxtito de su ballet le consigue una gira por toda Europa y, para principios de 1823, vuelve a París donde asiste a las representaciones de *Cendrillon.* Luego viaja a Berlin, Potsdam y Varsovia, ciudades en las que se representa su ballet y él se presenta en conciertos. En 1824, presenta varios ballets en Moscú y su ballet *Cendrillon* es representado el 6 de enero de 1825 en la inauguración del Teatro Bolshoi. La mejores bailarinas del momento representaron a la protagonista principal: <en Londres la española María Mercandotti y en París por Bigottini, en Moscú es bailada por Hullin que llegará a ser coreógrafa de dicho teatro>.[13] Fue también <el encargado de componer una *Marcha Fúnebre* para el funeral del zar Alejandro en San Petersburgo el 26 de marzo de 1826, y en los actos de coronación del zar Nicolás estrenó el ballet *Hercule et Omphale*>.[14]

---

7 *Ibid.*, pp. 14-17; Miguel Ángel Jiménez Arnáiz, *op. cit*.
8 *Ibid*.; para un estudio exhaustivo sobre la situación de la guitarra en Cataluña en la época de Fernando Sor, consultar J. M. Mangado Artigas, *La guitarra en Cataluña, 1769-1939* (Londres: Tecla, 1998).
9 Miguel Ángel Jiménez Arnáiz, *op. cit*.; Brian Jeffery, *op. cit*., pp 17-21.
10 *Ibid*., pp. 21-22.
11 *Ibid*., pp. 22-24. Miguel Ángel Jiménez Arnáiz, *op. cit*.
12 *Ibid*.
13 *Ibid*.
14 *Ibid*.

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

Sor vuelve a París, a principios de 1827, donde vive hasta su muerte. Aunque siguió componiendo música para ballet y pantomimas, se fue concentrando cada vez más en la compsición para guitarra; su vida concertística <fue muy intensa participando en numerosos conciertos, junto a intérpretes como Johann Nepomuk Hummel, Manuel García o Franz Liszt, organizando sus propios conciertos y llegando a actuar para la nueva casa real de Orleans en 1830, en el mismo inicio de su reinado>.[15] Desde su regreso a París, Sor pudo recuperar su amistad con el guitarrista español Dionisio Aguado. <Compartieron vivienda durante varios años… y colaboraron tocando juntos en concierto a pesar de la disparidad de los criterios técnicos de ambos. Aguado era el único guitarrista al que Sor perdonaba el uso de las uñas en la pulsación de la mano derecha, y aquél, a su vez, siempre elogió la interpretación de Sor sin ellas>.[16] Esta relación, muy seguramente, lo llevó a revalorar la música para dueto de guitarras, componiendo desde entonces 12 obras mayores para dicha dotación.[17]

En sus últimos años, Sor se dedicó principalmente a la enseñanza, destacándose Napoleón Coste entre sus discípulos. Intento regresar a España un par de ocaciones, pero jamás logró siquiera obtener respuesta a sus solicitudes para la obtención de algún puesto en la corte. Murió en París en 1839.

La *Sonata en Do*, op. 15b.

La *Sonata en Do*, Op. 15b, de Fernando Sor fue primero publicada en París por Salvador Castro de Gisteau en su *Journal de musique étrangère pour la Guitare ou Lyre* como "Sonata seconda pour la Guitare" y, aunque no está claro el año preciso, sabemos que debió de haber sido publicada entre 1810 y 1814,[18] años en los que el dicho *Journal* circuló.[19] Esta pieza fue publicada en París en otra edición realizada por A. Meissonnier[20] y fue revisada por el compositor, produciendo una segunda versión,[21] la cual fue publicada posteriormente por Meissonnier y Heugel.[22] Lo que sí es muy seguro es que esta sonata es una de las obras compuestas por Sor mientras estuvo en España, antes de exiliarse en el extranjero.

Análisis. Estructura del tema principal.

El análisis en seguida presentado toma como marco teórico de referencia la teoría de las funciones formales desarrolada por William E. Caplin en *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*.[23]

La obra, en Do mayor, está escrita en compás e inicia anacrúsicamente en la negra previa al primer compás; esta primera nota sol4 inicia un arpegio descendente de la triada de tónica, la cual, al llegar a sol3 en el tercer pulso del primer compás, es seguida por la triada de dominante en fundamental en plaqué y que, a su vez, es seguida inmediatamente por la triada de tónica, ahora en plaqué y posición de fundamental en el ictus del segundo compás. Hasta aquí, tenemos la

15 *Ibid*.
16 *Ibid*.
17 Sobre sus duetos para guitarras, consúltese Brian Jeffery, *op. cit*., Chapter 5 "Paris 1826/7-1839", pp. 96-97.
18 Según la información recabada por Brian Jeffery, la pieza fue publicada *ca* 1810. *Op. cit.*, p. 154. Según la información desplegada en el sitio *imslp*, lo más probable es que la obra haya sido publicada alrededor de 1813. *Imslp.org*, https://imslp.org/wiki/Guitar_Sonata_in_C_major%2C_Op.15b_(Sor%2C_Fernando) (consultado 29/03/24).
19 Brian Jeffery, *op. cit*., p. 36.
20 Esta edición habria sido publicada entre 1817 y 1822. *Ibid*., p. 154. También disponible en IMSLP (*op. cit.*).
21 Según el IMSLP, la edición de A. Meissonier a la que se hace mención incluye una segunda versión de la obra, publicada junto las *Les folies d'Espagne* y el *Thême varié*. *Ibid*.
22 *Ibid.*, "2nd version". Esta versión habría sido publicada alrededor de 1818; según Jeffery, esta edición debió de haber apareció más tarde, entre 1839 y 1849. Brian Jeffery, *op. cit.*, p. 154.
23 William E. Caplin, *Op. cit*.

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

estructura de la *idea básica* del tema, cuya función primordial es presentar el material melódico fundamental –el arpegio de la triada de tónica seguida del séptimo grado de la escala para regresar al primer grado en ritmo regular de negras– en un ambiente armónico estable, en este caso a través de una ***progresión armónica de prolongación*** de tónica en Do mayor. Esta tónica es prolongada primero al arpegiar la triada y luego al insertar la triada de dominante como sonoridad de paso al retorno de la triada de tónica; esta dominante en plaqué, en posición fundamental y en el último pulso del primer compás, enfatiza el movimiento rítmico-armónico hacia la triada de tónica en el ictus siguiente, pues la progresión produce los movimientos melódicos de los grados de la escala 5 (sol2) a 1 (do3) en el bajo y de 7 (si3) a 8 (do4) en la voz superior. La función principal de este tipo de progresiones en el contexto de una *idea básica* es la de establecer en el oyente la tonalidad de la pieza con la mayor claridad posible.

Una vez establecida la tonalidad, se inicia un pedal u ostinato en el bajo, repitiendo el primer grado de la escala (do3) a ritmo de corcheas, el cual funge como enlace entre la *idea básica* y el material siguiente. Una vez el siguiente material inicia, el ostinato que primero funge como enlace con la *idea básica* es continuado a lo largo de los siguientes compases para convertirse en base rítmico-armónica del dicho material. Este material presenta elementos rítmicos y armónicos esenciales nuevos y contrastantes con respecto al material precedente, a pesar de que, al igual de lo que ocurre en la *idea básica*, inicia anacrúsicamente –en el último pulso del segundo compás– y prolonga la armonía de tónica. En este caso, el ritmo superficial se acelera a todo lo largo de la estructura por medio del ostinato en corcheas y la prolongación de la armonía de tónica es lograda ahora, en contraste con lo que ocurre en la *idea básica*, a través de la repetición del primer grado de la escala en el bajo y de la interpolación, principalmente a lo largo del tercer compás, de la estructura acórdica de sexta y cuarta entre las ocurrencias de la triada de tónica en fundamental en el último pulso del segundo compás, en el ictus del cuarto compás y en el tercer pulso del mismo, donde finaliza el material. La aceleración del ritmo, la manera en la que la armonía de tónica es prolongada y las características del material melódico mismo, generan suficiente contraste rítmico, armónico y melódico, con lo ocurrido en la *idea básica*, el cual se vuelve esencial del material. Al ser el contraste su característica principal, la función estructural de este nuevo material es el de una *idea de contraste*.

Las *ideas de contraste* pueden o no presentar cierre cadencial; en nuestro caso específico, el material finaliza sin cierre cadencial, pues presenta una progresión armónica de prolongación de tónica y no una progresión cadencial.

Cuando una *idea básica* es seguida por una *idea de contraste* que carece de cierre cadencial, juntas forman, a un nivel jerárquico superior, una frase que incluye cuatro ictus con estructura de Idea básica compuesta, la cual va desde la anacrusa al primer compás de la pieza hasta el tercer pulso del cuarto compás. Armónicamente, esta frase se caracteriza por la expansión temporal de la triada de tónica.

Una vez establecida la primera frase, se inicia un proceso de fragmentación en el discuso musical a partir del último pulso del cuarto compás. Este proceso de fragmentación genera dos estructuras rítmico-armónicas más cortas, con respecto a las ideas precedentes de dos ictus cada una. Cada uno de estos dos *fragmentos* presentan: un solo ictus; una sola armonía –el primero de estos fragmentos presenta a la dominante con séptima en primera inversión mientras que el segundo presenta la triada de tónica en fundamental–; un mayor ritmo melódico en la voz superior en la parte anacrúsica –el primero en corchea con punto y semicorchea y el segundo en tres corcheas–; y métricas acéfalas en el resto de las voces, ocupando únicamente los pulsos dos y tres de cada compás respectivamente.

Estos fragmentos, que ocurren en los compases 5 y 6, son seguidos por una *idea cadencial* en los dos compases siguientes (cc. 7-8), a partir de la anacrusa al compás 7; esta idea cadencial

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

presenta en la voz superior el movimiento melódico descendente del quinto grado (sol4) al séptimo grado (si3) de la escala. Este movimiento melódico descendente es armonizado con una progresión cadencial sin tónica inicial, ya que el sol4 que inicia melódicamente la idea es armonizado con la dominante secundaria con séptima del acorde de supertónica. En seguida, en el ictus del compás 7, ocurre un descenso cromático en la voz superior, el cual es armonizado con la dominante secundaria con séptima de la dominante, el cual es resuelto, en el siguiente pulso, no el la triada de dominante sino en su versión con séptima, dejando sin resolver la sensible cromática al quinto grado de la escala (fa#4) y prolongando así el movimiento cromático descendente en la voz superior (de sol4 a fa4). Este acorde de dominante con séptima progresa, en forma de resolución rota, a la triada de submediante en fundamental, evitando el movimiento lineal en el bajo del quinto grado al primer grado; en este punto, la ínea melódica superior se acelera a ritmo de corcheas, añadiendo la séptima de la submediante (sol4) que resuelve en la tercera de la triada de supertónica (fa4), en esta ocación en primera inversión, y que a su vez desciende a su fundamental (re4). En el ictus del compás 8, la armonía llega finalmente a la dominante que cierra la frase en forma de una semicadencia (SC); esta semicadencia es métrica y melódicamente ornamentada con los movimientos lineales 6-5 y 4-3, en las voces superiores, y con un bordado cromático en el bajo, finalizando el proceso en el tercer pulso del compás.

Los dos fragmentos y la idea cadencial dan como resultado una frase con estructura de Continuación que va desde la anacrusa al compás 5 hasta el tercer pulso del compás 8.

Hasta aquí, bien podríamos pensar que el cierre cadencial en el compás 8 podría ser el cierre del tema principal de la Sonata, con una estructura híbrida de ocho compases formada por una frase de Idea Básica Compuesta (4cc) seguida por otra frase de Continuación (4cc). Sin embargo, el material de los primeros cuatro compases vuelve a partir de la anacrusa al compás 9, generando en el oyente la expectativa de una repetición de toda la estructura temática de ocho compases. Al terminar la Idea básica compuesta en el tercer pulso del compás 12, se inicia el esperado proceso de fragmentación repitiendo el material del compás 5 en el compás 13, pero a partir de este punto nuestra expectativa se ve perturbada.

Al terminar el dicho fragmento, escuchamos un nuevo material en el siguiente fragmento, distinto a lo que ocurrió originalmente a partir del último pulso del compás 5, pues ahora la figura rítmica en la voz superior es repetida y la línea melódica es transportada un tono arriba con respecto al fragmento anterior, al contrario de lo que había ocurrido a partir de la anacrusa al compás 6. Más obvio aún es el cambio en la armonía; en el compás 6 habíamos escuchado la triada de tónica como la armonía del segundo fragmento de la Continuación, pero ahora en el compás 14 escuchamos un acorde crómático –el acorde de sensible con séptima de la supertónica–.

En el último pulso del compás 14, seguimos escuchamos la misma armonía cromática –ahora en primera inversión– dando inicio a una nueva *idea cadencial* que comienza melódicamente también con el quinto grado de la escala (sol4) y termina, en el ictus del compás 16, con el primer grado de la escala (do4). Armónicamente, esta idea presenta una progresión cadencial incompleta –omite la tónica inicial– y alterna acordes diatónicos y cromáticos; la progresión inicia con el acorde de sensible con séptima en primera inversión de la triada de supertónica, el cual es seguido por la triada de supertónica en fundamental que, a su vez, es sucedido por el acorde cromático de sensible con séptima de la dominante, el cual es seguido por el acorde de dominante, primero en su forma de cadencial de sexta y cuarta en el tercer pulso del compás 15, resolviendo después a su forma de octava, séptima y tercera. Finalmente, la dominante resuelve en la triada de tónica, en el ictus del compás 16, generando una cadencia auténtica perfecta (CAP) que cierra definitivamente la unidad temática.

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

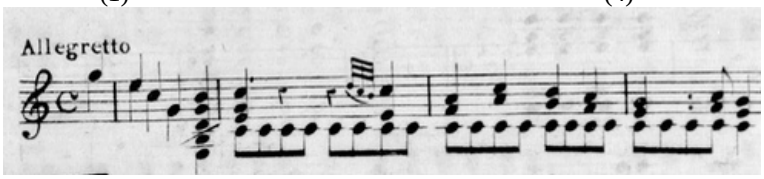
Esta segunda estructura de ocho compases (cc. 9-16) tiene la misma forma que la estructura anterior, una frase inicial de cuatro compases (cc. 9-12) en la forma de Idea básica compuesta seguida por otra frase de cuatro compases (cc. 13-16) en al forma de una Continuación.

La diferencia esencial entre ambas estructuras es el tipo de cadencia con la que cierran cada una, la primera presenta una semicadencia en el ictus del compás 8 y la segunda presenta una cadencia auténtica perfecta en el ictus del compás 16. Así la estructura temática final del tema principal de la obra termina teniendo la forma de un Periodo compuesto de dieciseis compases, formado por un Gran antecedente de ocho compases (cc. 1-8) con un cierre cadencial armónicamente débil (semicadencia) y un Gran consecuente de ocho compases (cc. 9-16) con el cierre cadencial armónicamente más fuerte posible (cadencia auténtica perfecta).

A continuación se presenta la partitura con el análisis formal correspondiente. La versión utilizada aquí es la versión original publicada en el *Journal de musique étrangère, pour la Guitare ou Lyre*.[24] Arriba de cada pentagrama, se presentan los números de compás; en negro, las funciones formales más elementales; en azul y a un nivel superior, las funciones formales de cada frase de cuatro compases; y en verde y al nivel superior siguiente, las funciones formales de cada ocho compases. Debajo de cada pentagrama, se presenta el análisis armónico correspondiente, usando numerales romanos y cifras.

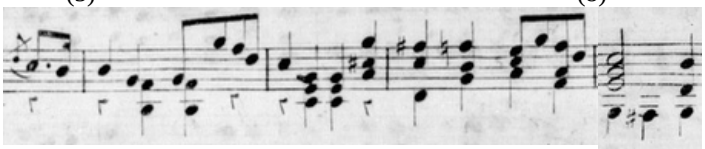
***Sonata en Do mayor*, Op. 15b**
Tema principal (Periodo compuesto – 16cc, cc. 1-16)

Gran antecedente (híbrido), cc. 1-8…
Idea Básica Compuesta (IBC), cc 1-4…
idea básica (i.b.)--- idea de contraste (i.c.)----------
cc: (1) (4)



Do mayor: I… (V) I…
(6 - - - - - - - - - - - - - - -5 - - - - -6 -5)
(4 - - - - - - - - - - - - - - -3 - - - - -4 -3)

Continuación (Cont.), cc. 5-8…
fragmento (fgto) 1 fgto 2------- idea cadencial (i.cad.)---------
cc: (5) (8)

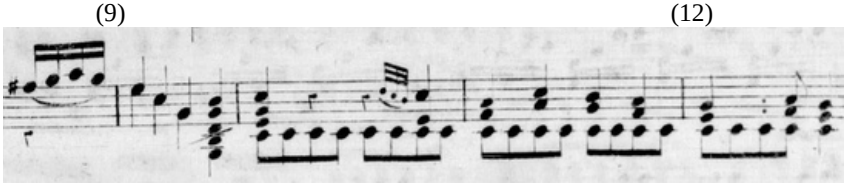


Do mayor: V I V/ii [V] V vi ii V…
6 7 7 7 7 6 (6 - - - -5)
5 (4 - - - -3)
SC

24 Ver nota 18.

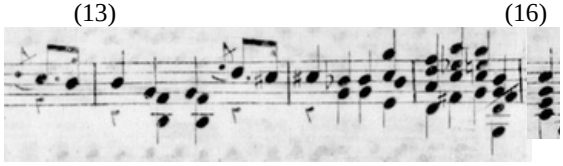
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

Gran consecuente (híbrido), cc. 9-16…
IBC, cc. 9-12…
i.b.---------- i.c.----------
cc: (9) (12)



Do mayor: I V I…
(6 - - - - - - - - - - - - - - - - -5)
(4 - - - - - - - - - - - - - - - - -3)

Cont., cc. 13-16…
fgto 1---------- fgto 2--------- i.cad----------
cc: (13) (16)



Do mayor: V [viiº]… ii[viiº]V I
6 (4 - - - - - -6) 7 (8-7)
5 (3 - - - - - -5) (6-5)
(4-3)
CAP

El esquema formal queda como sigue:

Tema principal (16 cc.)
Periodo compuesto (cc 1-16)

Gran antecedente (SC, cc. 1-8) + Gran Consecuente (CAP, cc. 9-16)

Idea básica compuesta + Continuación — Idea básica compuesta + Continuación

Idea básica + idea de contraste *fragmentos 1-2 + idea cadencial* (SC) — *Idea básica + idea de contraste* *fragmentos 1-2 + idea cadencial* (CAP)